

芸術家の肖像

——ミシェル・レリス、パブロ・ピカソ、そしてアンドレ・マッソン

千葉文夫

もしも絵を描くことがいまの自分にとってほかのすべてに優先する仕事であるならば、たぶんわたしは『オレンジをもった少女像』と題される絵にとりかかることになるだろう。

ミシェル・レリス『角笛と叫び』

ミシェル・レリスの『成熟の年齢』がガリマール書店より刊行されるのは一九三九年のことだが、これに先立ち、いわばその核に相当する抜粋が「ルクレティアとユディット」なるタイトルのもとに『ムジュール』誌第三号（一九三六年七月十五日刊行）に掲載されている。『成熟の年齢』のいわば表看板をなす部分が、ルーカス・クラナッハの二枚折の絵「ルクレティアとユディット」にあらわれる一対の女性像を導きの糸として、記憶の古層に眠るエロスとタナトスにかかわる数々の体験を呼び出す流れにあるとするならば、『ムジュール』誌に掲載された二十ページあまりのこの抜粋は、その予告編として、文字通り骨子にあたる部分をしめしているといつてよ

い。このテキストと『成熟の年齢』における該当部分とのあいだには若干の文章上の異同がないわけではない。ただし『成熟の年齢』の草稿が一九三五年十二月にはアンドレ・マルローに手渡されていたとすれば、この異同とは、すでに書き上げられていた原稿の一部を雑誌に掲載する際に生じた編集作業の結果にすぎないとも考えうる。

『ムジュール』誌に掲載された「ルクレティアとユディット」は三章立ての構成をとっている。最初の部分は、自画像を描き出そうとする試み、そして問題のクラナッハの絵の喚起にあてられ、次にルクレティアの表象に関係する挿話の数々が語り出され、最後にユディットの表象に関係する挿話が語られる。第一章の終わりではホロフェルネスの名もまた喚起されているわけであり、その意味でもこれはクラナッハの絵のイコノグラフィを踏まえた構成だともいえる。自画像を出発点として三角形の二辺が伸びてゆくにも似た姿がそこにはある。一九二八年にレリス自身が描いたデッサンにあらわれるピラミッド像、あるいは『日記』の一九二九年五月の記述に認

められる「十四、五歳の頃の三位一体」の図像などを想起するならば、この種の三角形の構図がレリスにあつて偶然以上の何かを意味していることは容易に想像しえよう。

【成熟の年齢】の方は、性格が異なる断片的なテキストのモニタージュがなされているようなところがあつて、必ずしも全体の構成はすっきりとはしていない。著者はネルヴァル訳による『ファウスト』の引用、自分がみた夢の記述、『スーヴォー・ラルース・イリュストレ』からの教箇所⁽¹⁾にわたる引用、ネルヴァルの『幻視者たち』の引用、日記の自己引用など、さまざまなドキュメントを切り取ってきてここに貼りつけており、ユディットとルクレティアの主題系にそつた断章のほかにも、時間的な流れに沿つておのれの *vita sexualis* をたどりな⁽²⁾おす語りの部分が付け加わっている。さらに一九四六年の再刊の際には、ジョルジュ・バタイユへの献辞、序文「闘牛として考察された文学」、巻末の注などが新たに加わり、現行版のかたちができる。【成熟の年齢】は、たえず新たに書かれたテキストを取り込みながら増殖し続け、『ムジュール』誌の抜粋に明確にあらわれていた三角形の構図はしだいに埋もれてゆく。ジャン・ポーランとレリスのあいだに交わされた書簡によれば、抜粋部分を選び出す編集作業を手がけたのはポーランであつたよう⁽³⁾だ。レリスは感謝の念をあらわす彼宛の手紙で、自分では距離をおいて客観的に眺め直すことができず、このようにうまく選び出すことができなかったはずだと述べている。ただし、いまはこのテキストに立ち戻つてみた

い。たとえレリス自身による選択の結果ではないにせよ、そこには彼の書法の根本的なありようがより明確にあらわれていると思われるからだ。

ut pictura poesis

ここである書法上の特異性とは具体的には、文章を書き始める出発点にあつて絵画が果す役割に関係するものである。およそ表現行為について何事かを考えようとする際に、まず手がかりとして絵画を取り上げるといふ例は夥しい数にのぼるはずだが、その古典的表現ともいえる「詩は絵の如く」というホラティウスの言葉は、レリスの出発点においても重要な意味をおびる。すでに別のところで述べたのでここでは詳述はしないが、クラナツハの描く「異様なまでの」エロティシズムに彩られた二重の女性像はそうした種類の強い情動を刺激するものであつた。レリス自身の言葉にしたがうならば、彼は一九三〇年秋、ある「美術雑誌」のために洗札者ヨハネの斬首の絵の写真を探していたときにこの絵の存在を知つて衝撃を受けたという。ここで問題となつている「美術雑誌」とは『ドキュマン』誌のことにまちがいない。同誌第六号（一九三〇年）の見開きの図版ページ（三五六―七ページ）には、ニューカレドニアのマスク、ジヴァロ・インディアン⁽⁴⁾のマスクと並んで、クラナツハの絵の部分の複製写真が掲載されているのである。マスクも絵もあえてグロテ

スクでおどましい姿をこれみよがしにさらそうとするかのように見える。クラナッハの絵は部分図であり、口をあけ、半ば目をひいた髭面の男の切り落とされた頭部だけが、絵のほかの部分から切り離されてペーじの片隅を飾っている。エロティシズムと残酷さを結びつける『成熟の年齢』の話者の視点はまちがいにこの数葉の写真の選択のうちに先取りしてしめされている。クラナッハの絵の題名は「ユディットとホロフェルネス」。つまり『成熟の年齢』の構成原理となった主題への言及の最初の例が、テキストの成立以前に、この図版の選択と提示のあり方のうちにあらわれているといってもよい。

ジョルジュ・バタイユの影響のもとに書き始められた草稿が、ルクレティアとユディットという二種類の表象のもとに執拗にエロティシズムと斬首の主題を追求する身振りをともなうものであったことはいうまでもない。ただしこれが舞台の前面の情景であるとするならば、それよりも少し奥まった部分で、『芸術家の肖像』を描こうとする別種の書法が試みられていることに気づく。

その典型として読まれるべきものは「軽業師の伯父」と名づけられた断章だろう。この一節は「えぐられた目」、「懲罰される娘」、「殉教の聖女」など、多かれ少なかれ傷とか迫害といった主題に関係するほかの挿話と一緒にあって「ルクレティア」なる一章をなしている、たしかにこの挿話ではレリスの母の転倒事件と頭に傷を負ったことが語られているのだが、必ずしもその他の挿話とうまく調

和していない印象があるのは否めない。要するに軽業師の伯父の登場は少しばかり唐突で場違いなものに思われるのである。

ジャン・ジャマンはこの挿話のうちにあらわれる不器用さの主題が、ロベール・エルツが論じる右手の優越と聖性との関連という問題に重なり合うと述べている。⁽⁴⁾一九三〇年代末の社会学研究会の活動にもつながる広範な問題が背後にあるというわけだが、そのような含みがあることを認めたいうえであえて言うならば、この挿話はやはり一個の肖像画を描く試みとして受け取るべきではないか。ルクレティアとユディットをめぐる挿話の数々、とくに闘牛への言及がともすれば、ヴェリズモ・オペラの激しい感情の昂揚にも似た誇張法の記述をもつてなされるのに対して、軽業師の伯父を描き出そうとするくだりは別種の美学によっている。一読して、共感と愛情に満ちたまなざしがそがれている印象が生まれるのは、単に特定の肉親への親しみを語る以上に、この伯父の姿を通じてある種の芸術的感性のありようがしめされているからにちがいない。必ずしもその発想源とまで言い切ることはできないにせよ、たとえば一九〇五年から翌年にかけてサーカスの芸人、道化、軽業師といった主題を好んで取り上げたピカソの仕事のありようをここで想起してもよいのではないか。⁽⁵⁾大作としては「サルタンバンクの家族」(ワシントン・ナショナル・ギャラリー所蔵)があり、またピカソの自画像と言われる「ラバン・アジルにて」(ニューヨーク、ペイスン・コレクション)、「猿のいる軽業師の家族」(ヨーテボリ美術館)などは彼の

作品のなかでもとりわけ有名なものだ。さらに一九二三年に描かれた油彩「座るアルルカン」(バーゼル美術館)および「アルルカン(画家ジャシント・サルバドの肖像)」(パリ国立近代美術館)をこのリストに加えることもできる。レリスがこれらの作品の存在を知っていたのは間違いないはずだし、たとえ軽業師の伯父を語るにあたって、直接の言及がなれていないとしても、画家の仕事はいわばその枠組みに相当するものを提供しているのではないか。

すっかり芝居に夢中になり、それに、並々ならぬ喜劇的才能に恵まれていたので、伯父は「テアトル・フランセ」の舞台に出ることをめざして、まず演劇の勉強をはじめた。しかしながら、もったいぶった大根役者どもと鼻をつきあわせていなくてはならないのうんざりして、メロドラマの俳優になり、地方や場末の舞台でチャンバラ芝居に出ていた。やがてこの環境も、不自然で気取りすぎているように思えてくると、今度はカフェ・コンセルの歌手に、さらにはサーカスの軽業師になった。そこではじめて彼はくつろいだ気分になれたが、それというのも、身も心も芸に捧げるまことに素直で実直な人々をそこに見出したからだった。⁽⁷⁾

もとはといえば内務省高官の地位にまでのぼりつめた父をもつブルジョワ的家庭に育ち、家風に反して古典演劇の世界に惹かれて役

者を志したがうまくゆかず、ミュージック・ホールの歌手から、さらにはサーカスの芸人へと転身せざるをえなかったレオン・コベ(一八六〇—一九一七)はレリスの母の兄にあたる人である。家庭生活の面においても「馬鹿げた結婚」とその破局、さらには「もつと馬鹿げた同棲」によって、家族の目からするならば、文字通り「転落」以外のなにものでもない生涯を送ったこの伯父は、しかしながら幼年時代のレリスを劇場やサーカスに連れてゆき、チャップリンの映画が登場したときには、いちはやくこれを話題にし、また「古典悲劇よりも二束三文の歌謡曲のなかにより多くの詩がある」ことを教えてくれた人物であった。

「芸術家の肖像」といっても、ロマン派的な創造神話が問題になっているわけでもなければ、アヴァンギャルド芸術が問題になっているわけでもない。要するにこの場合の *artiste* とは、芸術家というよりも芸人と解されるべき種類のものである。もちろんこれはロマン派以降の文学・絵画的表現が好んで扱ってきた主題でもあり、伯父の姿を喚起するにあたって、レリスはそのことを意識しているにちがいない。ジャン・スタロピンスキーはその古典的名著『サルタンバンクとしての芸術家の肖像』において、ミュッセから、フローベール、ジャリ、ジョイスを経てヘンリー・ミラーに到る作家たちの名をあげつつ、道化師像はまさしく「現代性」の特徴をなす「偽装された自画像」であるとしているが、レリスもまた「ピカソと人間喜劇、あるいは大足の災難」(一九五四年)と題されるピカソ論では、

「嘲弄される芸術家の神話」の系譜に言及し、ボードレールの「年老いた大道芸人」、ネルヴァルの「名声赫々たるブリザシエ」、マラルメのソネット「道化懲戒」、レーモン・ルーセルの小説「代役」の主人公、チャップリンの「最近の映画」(おそらくは「ライムライト」)の主人公など、数々の例をあげている。⁽⁹⁾

ルクレティアおよびユディットという主題にしても、この芸人の主題にしても、もとはといえば世紀末デカダンスのなかで花開いたと考えるべきものであつて、『成熟の年齢』が書かれた一九三〇年代の半ばの時点では、むしろノスタルジーの対象ともなりかねない時代遅れのものであったと見ることもできる。サルトルをはじめとする同時代の読者は、素材そのものではなく、いわばアルケオロジにも似たレリス独自の探求方法に新味を見出したとすべきであろう。

レオン伯父の描写にあつても、伝統にしたがつて芸術家の肖像を描くという以上に、微妙な言葉の選択がなされているのはたしかである。すなわちそこには、ジョルジュ・バタイユが一九二九年から翌年にかけて『ドキュマン』誌において展開した「低俗唯物論」(le bas matérialisme) ある「供儀」などの主題との関連を見出すこともできるように思われるのだ。シュルレアリスム運動の分裂前後の時期、バタイユにとつてもレリスにとつても、みずから向き合うべき最大の問題は、いかにしてリアルなものを捉えるのかということにあったといえるはずであり、バタイユの場合にこれが低俗唯物論というかたちであらわれたとするならば、レリスの場合には、それは

日常生活のなかの些細な事実、かぎりなくグロテスクなものに近く滑稽さに対してひらかれる感性としてあらわれている。ここでレオン伯父に関する記述に立ち戻るならば、彼がその同棲の相手のひとりを「おがくずをまいたサーカスの舞台」で見つけ、もうひとりを「ほとんど路上」——蛇足ながら、この場合の「路上」という表現には娼婦が客を見つける場という含みがある——で見つけたと述べるくだりなど、バタイユにならつて低いところに降りてゆく視線のありようが認められるとともに、レリス特有の二重性の主題がひそかに凝縮されてしめされる印象的な部分である。⁽¹⁰⁾ 結局のところこの同棲について「転落」(abaissement) という言い方がなされたり、そのほかにも、この伯父には「剥き出しの裸で真正なるものに対する欲求がそなわっていた」とか、「自分を供儀に差し出すことにも悦びを見出していたにちがいない」と言われる部分があつて、これらの表現のうちには、いずれもバタイユ的と呼んでもよいような語彙の数々が見出されるのである。

レオン伯父の姿はどことなく頼りなげである。彼の死を最後に語る際に、それが雪の降る季節だったと回想しつつ、この伯父は雪が降るのを見ると必ずめまいをおぼえたと言われることによるのかも知れない。めまいを覚える軽業師……。母の転倒事故の際にもなにひとつとして有効な手助けをなしえなかった伯父の不器用さは、たしかに『成熟の年齢』で描き出される話者自身の行動に認められる不器用さと通じ合う。ただし芸人といつてもこれとは違って、遥か

にダイナミックな姿が喚起される場合もあり、その典型例として、ここではやはりピカソの名を引かねばならない。

レリスのピカソ論にあつて、とくに「ピカソと人間喜劇、あるいは大足の災難」と題された文章は主としてこの画家の芸術に見出される道化的な側面を論じようとするものである。バレエ『パレード』の初演のために描かれた緞帳、「ミノタウロマキア」の連作、「知られざる傑作」のための挿絵、そしてピカソ作の芝居「尻尾をつかまされた欲望」に到るまで雑多なものを言及の対象にしようとするこの文章は、個々の作品について精緻な分析を試みようとするものではないし、むしろその狙いはレオンカヴァッロのオペラ『イ・パリアッチ』やら、チャップリン主演の映画『ライムライト』などへの言及をも交えて、「大道芝居の舞台に、土足で踏み込むようにして」登場する芸術家の姿を描き出すことにおかれている。また語り口からしても、それじたいが遊戯的なテキストであるといふべきだろう。

カードの裏を見ること、そしてまた舞台裏で進行することを明らかに出すこと。演技の外見の背後には、何か真剣なものがあり、真剣なものの背後には、何か滑稽なものがある。重々しい様子をする人間のふざけた態度、そしてまた人を楽しませることを職業とする人間の哀しさ。こうしたすべての歯車装置を分解することには、何なりと楽しむ方法がある。最近のデッサンにおいてピカソがわれわれにしめたのは、ひとつには滑稽な

大芸術家であり、またもうひとつには感動的な旅芸人である
……⁽¹⁾

このピカソ論がオペラ『イ・パリアッチ』の言及によって始まるのは偶然ではない。先の引用部分にある「カードの裏」、「楽屋」云々も、この舞台裏をスペクタクルとして見せるレオンカヴァッロのオ



ピカソとレリス（1960年頃）

ペラとの関連をじゅうぶんに感じさせるものだ。道化師たちが演じる舞台は、ともすれば、どこまでが演技で、どこからが現実なのか判然としなくなる瞬間を生み出し、そのなかで「三面記事的な筋立て（メロドラマ風もしくはヴォードヴィル風の）は乗り越えられ、アネクドットは神話となる」⁽¹²⁾のである。この場合の道化的存在とは、アイロニカルな芸術家の自意識に結びついた腺病質のピエロもしくはアルカンというよりも、悲劇と喜劇が渾然一体となって進行する opera buffa もしくは *dramma giocoso* の世界の住人たち——たとえば「言語 縦揺れ」で類音効果のうちにしめされるファルスタッフ、ファウスト、フォクストロールのごとき存在——だといふべきだろう。⁽¹³⁾この場合のファウストはむしろクリストファー・マローウの芝居の登場人物であり、ファルスタッフもまたシェイクスピアの芝居ではなく、むしろヴェルディのオペラの登場人物であることを付け加えておかねばならない。事実、そこでは *Tutto nel mondo è butta*（すべてこの世は冗談さ／この世ではすべてが冗談さ）⁽¹⁴⁾という言葉とともにすべてが笑い飛ばされる瞬間が喚起されるのである。

想像の共同体

「ルクレティアとユディット」——そして当然のことながら「成熟の年齢」——では、直接血のつながりはないがこれもまた親族の女性をモデルとしてもうひとつ別の肖像画が描き出されている。ちょ

うどルクレティアとユディットが対をなすように、芸術家の肖像という文脈においては、先の軽業師の伯父に関する記述とオペラ歌手であったリーズ叔母ことクレール・フリシエに関する記述が対比の構図を描き出す。これもまた別のところで触れたことがあるので詳しくは繰り返さないが、この叔母に関しては「ゲームの規則」第三巻にも言及がある。⁽¹⁵⁾自殺未遂事件直後のレリスがクロード・ペルナール病院で意識を取り戻す流れのなかでこの叔母のことを想起するくだりは、彼女の歌唱の技とみずからの文章上の探求を重ね合わせて、レリスにおける *brigue* という語の意味に新たなひろがりを与け加えるものであったが、これに対してここで問題となるリーズ叔母の記述には、より伝統的な意味での肖像に近い要素が感じられる。

リーズ叔母は体はでっぷりと太っていたが、じつに素直で優しく、輝くような健康と素晴らしい声に恵まれた大柄で頑丈な体つきの女性だった。化粧はあまり美しいとはいえず、むしろ派手が目立ち、美しく太い腕、肉づきのよい尻、雌牛の落ち着きをそなえた褐色の美女の重たげな乳房、黒々とした髪の毛、真つ赤な唇、じつにみずみずしい肌、いつも黒すぎると思われるほどに眉墨をひいた——というのもメイクアップが下手だった——みごとな目が思い出される。⁽¹⁶⁾

このような描写を出発点として、この女性は「成熟の年齢」にお

いてはリーズ叔母として、また『ゲームの規則』第三巻においてはクレール叔母として、そのライヴアルたるレオン伯父よりもはるかに重要な役割を荷わされることになるだろう。その理由としては、もちろんエロティシズムの問題との関連があり、またレリスにとってオペラがとりわけ重要な意味をもっていたことが考えられるが、この点をさらに細かく見てゆくならば、少なくとも「演じる」もしくは「扮装する」という行為とともに現実とフィクションの境界があいまいなものに成り代わる瞬間に幾度となく彼が視線をとどめている事実に触れる必要があるだろう。「ピカソと人間喜劇、あるいは大足の災難」が『イ・パリアッチ』の言及に始まっていることはすでに述べたとおりだが、幼年時代にこのオペラの上演に立ち会ったレリスは、道化役者の一座による旅芝居の舞台そのものが題材となったこのオペラの劇中劇のなかでカニオがネツダをナイフで刺し殺すシーンを見て、実際に殺人がおこなわれたと思い込んでしまったという。⁽¹⁷⁾レリスにとって、スペクタクルの魅惑とは、カニオがネツダに向って「もうパリアッチではないぞ」と歌い始める瞬間、つまり芝居なのか現実なのかがわからなくなる瞬間にあるといってもよい。舞台裏が舞台をなし、幾重にもイリュージョンが重なり合い、本物と偽物の区別がほぼ不可能になるような状態、すなわちレリスにとってのスペクタクルの魅惑とは、いわば白熱するイリュージョンの幻、騙し絵の魅惑にも通じるものである。「ルクレティアとユディット」もしくは『成熟の年齢』において、リーズ叔母は歌姫

という以上に、さまざまな役柄を演じる女優として描き出されており、とするならば、われわれの目を欺く変身の仕掛けは、そもそも一枚の肖像画をもつてとらえることは不可能なものであるにちがいない。

レオン伯父にしてもリーズ叔母にしても、その言及はレリスにとつてみれば幼年時代の家の記憶がもとになっている。伯父は妻と別れたあと、レリス家に同居していたことがあり、また叔母の方も、レリス家で催されるささやかな音楽会に来て歌ったことがあったという。家族が暮らす家をその舞台として生起する情景の数々に光があてられる。しかしながら、幼年時代の記憶に立ち戻ろうとするアルケオロジにも似た試みは、まちがひなく芸術家という主題もしくは芸術的感性という問題をひとつの視座としてなされており、幼年期の記憶の正確な再現がまんべんなく試みられるといったことはありえない。『成熟の年齢』において喚起される近親者の姿にも、ある種の芸術的感性の有無を問題化するような視線は及ぶ。たとえば実際には株式仲買人の仕事をしていた父は「快いテノールの声の持ち主」で、「可能なかぎり芸術家の擁護につとめ」、またレリスの兄にあたるふたりの息子が芸術家となるように願っていたと語られると同時に、モダンスタイルに属する見苦しいテラコッタの半身像を買って悦にいたり、アポリネールの詩（詩集『アルコール』所収の「一九〇九年」と題する一篇）が理解できずに話者の軽蔑の対象となる際には、いわばレオン伯父のネガのような姿として描かれ

ているといってもよい。

レリスにおける家族関係の問題に触れたジャン・ジャマンの指摘は、この点に関連して、示唆的な内容を含んでいる。『日記』はレリスの死後出版であるが、この本の刊行を準備する際にレリスの戸籍を調査したジャマンは、妻ルリーズがこれまで言われてきたようにダニエル・カーンワイラー夫人リュシーの妹ではなくて、実際はその娘であったことを発見する。妹ではなくて娘、つまり私生児であったというのはある程度ゴシップの種にもなりうるような事柄であるが、この事実は長いあいだ伏され、カーンワイラー夫妻、レリス夫妻、そしてピカソなどごく少数の親しい者だけの知るところだったという。ジャマンは、この秘密を受け入れてルリーズと結婚したレリスのうちには、そもそも系譜上の距離を圧縮し、縦の関係よりも横の関係を優先する「側面化」の傾向があり、この「系譜を否定するひとつのやり方」は、自伝的著作における再創造のプロセスと結びついているとして⁽¹⁸⁾いる。「ルクレティアとユディット」の末尾の一節には、たしかに現実の親族関係を想像上の親族関係へ置き換えようとする欲望のあらわれを読み取ることができる。

リーズ叔母の演じたさまざまな役柄を思い返したり、相互に比べてみたりして——面白おかしく思う気持ちもまじった驚きをどことなくともないながら——観察されるのは、あのように美しくて人柄のよい、物静かで、きわめてブルジョワ的で落ち

着いた性格の女性が、子供だった自分の目には男を食う女としてしか見えなかったということである。

わたしが残念に思うのは、軽業師の伯父がサーベル呑みの女芸人⁽¹⁹⁾とではなくて、彼女と結婚しなかったことだ。

「男を食う女」(une mangeuse d'hommes)と「サーベル呑みの女芸人」(une avaleuse de sabres)の対比のうちには、滑稽さをとまないつつ、ある種の対位的な文章上の彫琢がなされていて、思わず読む者の微笑を誘わずにはいないが、この一節をもって「ルクレティアとユディット」は終わり、あたかも三角形の二つの辺が一点に収斂するかのようにして、「結婚」という語を媒介としてレオン伯父とリーズ叔母の肖像が重ね合わされるのである。

画家とモデル

「肖像」といっても、これまで見てきたのは、あくまでも一枚の絵のようにして読者にさしだされる人物の断片的回想の記録というところでしかない。むしろ簡潔な描写という手法からするならば、絵画作品という以上にマルセル・シュオップの『架空の伝記』との関連が論じられるべきであるかもしれない。⁽²⁰⁾ただし、書き手が同時代の画家たちの仕事に並々ならぬ関心を寄せる人間である場合に、われわれもまたその舞台裏を覗いてみる必要があるのではないか。

レリスにはアンドレ・マッソン、パブロ・ピカソ、アルベルト・ジャコメッティ、フランシス・ベーコンなど画家および彫刻家の仕事に触れた数多くの文章がある。レリスの義父はダニエル・カーンワイラーであったし、妻ルイーザはその仕事を受け継ぎルイーザ・レリス画廊を経営した女性だった。そのことだけからしても、彼が同時代の画家・彫刻家たちの仕事を間近に眺めうる特権的な場所にいたことはたしかである。⁽²¹⁾ そもそも彼の「美術批評」そのものが、親交のあった芸術家を対象として、至近距離から——場合によってはアトリエでの仕事に立会って——なされるものだった。そしてまた彼の美術論のひとつのタイトルとなった「フランシス・ベーコンの絵がわたしに語ったこと」という表現は、ある意味で絵画に対するレリスの根本的な姿勢を要約するものだともいえるだろう。レリスにあって絵はエクリチュールとなり、⁽²²⁾ デッサンは線の軌跡となる。⁽²³⁾ 形態あるいは構成を問題にする視点から語るのはなくて、画布を見る者に絵が何を語りかけ、線が何を語りかけるのかを聞き取るうとする。そのような作品への接し方は彼の美術論の多くに共通する要素となっている。マリールール・ベルナダックが指摘するように、レリスの絵画論は「視覚的知覚のほとんどドキュメンタリー的といつてよいような転写の試み」⁽²⁴⁾ だともいえる。

すでに名をあげた四人の画家・彫刻家は、いずれもレリスの肖像を繰り返し描いている。マッソンのデッサン「賭をする男」(一九二三年)、同じくマッソンの油彩「室内の男」(もしくは別名「テーブ

ルにつく男」(一九二四年)、デッサン「ミシェル・レリスの肖像」(一九三八年)、レリス自殺未遂事件の直後に「生ける灰、名もなく」のために描かれたジャコメッティの一連のデッサン(一九五七—一九六〇年)、一九六三年四月二十八日の日付をしるすピカソの十数点のデッサン(そのうちの一点は評論集『獣道』の口絵として用いられている)、フランシス・ベーコンの油彩「ミシェル・レリスの肖像」(一九七六年)、同じくベーコンの「肖像のための習作」(一九七八年)などがあり、そのなかのあるものはモデルにとっての危機的な瞬間を映し出している。レリスを描く肖像画の数々は、一九二〇年代初頭のブロメ街グループの時期から、一九七〇年代後半の『ゲームの規則』の最終巻の刊行に到るまでの長い期間にわたって、まるでスフィンクスのようにして、モデルとなった人間に、そのつど表現行為の本質にかかわる謎をさしむけてきたともいえるのではないか。

自己記述を試みようとする者は、肖像画を描こうとする画家の仕事に強い関心を抱く者でもある。一九二二年十月二十七日、レリスは「アンドレ・マッソンはピカソとともに、現存の画家のなかでは最大の存在だ」という感想を日誌に書きとめているが、彼はマッソンあるいはピカソの仕事を間近に見ながら、「成熟の年齢」を書き上げるまで模索につぐ模索を重ねてきたようにも見えるのである。『日記』の一九三四年十一月十二日の記述には、「素朴画派の肖像」⁽²⁵⁾ のようにして「生の現実」を描く試みの必要性が述べられている。『成熟の年齢』の冒頭部分は、このような要請に応じるものとして書かれ

たとすることができらるう。

わたしは三十四歳になったところだ。人生の半ばに達したということになる。体つきは中背、というより小柄な方というべきかもしれない。栗色の髪を短く刈っているのは、髪にウェーブがかかるのを避けるためだが、禿げ上がってきた部分がさらにひろがるのではないかと怖れているからでもある。みずから判断しうるかぎりでの、自分の容貌の特徴は、まずは城壁や崖のように垂直に切り立ったまっすぐな首筋であり、これは牡牛座のもとに生まれた人々の古典的な徴（占星術師の言葉を信じるならば）ともいふべきものだ。広い額はどちらからいへばへこんでいて、こめかみの静脈がときにやけに筋張って浮き上がって見えることがある。こうした額の広さは（これもまた占星術師の言葉にしたがえば）、牡羊座と牡牛座というふたつの星座と関係がある。事実わたしは四月二十日に、つまり牡羊座と牡牛座というふたつの星座の境目に生まれた。眼の色は茶色でまぶたのふちはいつも腫れ上がったようになっている。肌の色は濃く、恥ずかしいことに顔がすぐ赤くなり、脂ぎった肌になる不快きわまりない傾向がある……⁽²⁶⁾

頭部のさまざまな特徴の描写に始まって、癖や習性、行動の類型に記述をひろげてゆくそのやり方は、鏡に映る像をそのまま写し取

るような書き方にも見える。ただしおそらく事態はそれほど単純なものではない。

かつてミシェル・ボージュールは「自伝」という表現によってはとらえがたいテキスト群にアプローチするために、「自画像」という類型を想定しつつ分析を試みたことがあった。⁽²⁷⁾だが彼も言うように、「自画像」という表現は、もともとはモンテニユやレリスよりもレンプラント、ヴァン・ゴッホ、フランシス・ベーコンを連想させるものであり、文学テキストにおいて「自画像」を語るのはあくまでも比喩でしかない。たとえレリスにとって先ほどの引用部分に示されるように、肖像を描き出すことが彼の書法において重要な働きをしているとしても、一枚の絵を描くようにして、言葉によって紙の上に肖像を描き出したところで、それで作家の仕事は終わりになるわけではない。ボージュールによれば、その書き出しの一文はダンテの『神曲』（『地獄篇』）の始まりをなす *Nel mezzo del cammin di nostra vita*…（「人生の道の半ばにして……」という一句に象徴される定型的な発想にも関係し、またあえて月並みなもの、場合によって醜さを際立たせるようなその書き方は、「凡庸さの紋切型表現」に属するものであるとされる。⁽²⁸⁾

たしかに注意深く読んでみると、いわゆる人物描写とは異なる原理がそこにはたらいっているのが見えてくる。ボージュールも言うように、たとえば純粹に肉体的記述がなされているように見えるときでも「脚は胴体に比べると少し短く、肩幅は腰のわりには狭すぎる」

といった語句がしめすように、ほとんどすべての場合いかに規範から外れているかを述べ立てることを狙って言葉が繰り出されているように思われるのである。それにまた首筋の形容としてもちだされる城壁や崖の比喻にしても単なる隠喩にとどまらぬ詩的連想の回路の存在を窺わせるものだし、その直後に導き入れられる牡羊座あるいは牡牛座という黄道十二宮の徴への言及も、いわゆる描写とは異なる別種の象徴的コードの存在を背後に感じさせる。牡牛座からはじまって闘牛という主題を紡ぎ出すための伏線がすでに張られているのかもしれない。身体はこの種のさまざまな連想のコードの導入をもってはじめて読解可能なものに変わると言い換えてもよい。ボージュールはうっかりすると単純な写実的描写に見えてしまうものが、ひとつの身体のプロポスにほかならないことをしめそうとしたが、自画像の問題をむしろレリスにとっての絵画の意味との関連で論じようとするわれわれの視点からするならば、これとは別にレリスにとって「画家とモデル」なる主題がどのような意味をおびているのかを問わねばならない。

『ドキュマン』誌に掲載された「ピカソの最近の絵」（一九三〇年）から、「作家ピカソあるいは忘我の詩」（一九八九年）まで、ほぼ六十年にわたってレリスはさまざまなピカソ論を書いてきた。マッソン、ジャコメッティ、ベーコンなどの仕事を論じる場合とは違って、ピカソの絵との対話のなかでレリスは彼自身が依拠する場そのもの、あるいは大きな書割のようなものを手に入れたということが出来る

だろう。レリスにとって闘牛が重要な意味を占めたのは周知の事柄であるが、この点に関してもピカソはみごとな仲介役となっている。さらには、とくに一九五〇年代以降に書かれたピカソ論のなかで繰り返し取り上げられる「画家とモデル」という主題にしても、いわゆる自伝的作品の書き手たるレリス自身の問題として避けることができないものであったはずであり、こうした流れのなかで「画家とモデル、女と鏡に映るその姿、恋する男と女、ピカドールと牡牛とは——ピカソの迷宮のような作品のなかに入り込むにあたって、こうした導きの糸を編むことが許されるならば——、自分と異なるものに直面する意識という、あの悲劇的な二重性を映し出す向い合うふたつの存在の、解決することのない対立に一切がもとづくような一種の弁証法の両極をあらわしているのではないか」と自問がなされるに到るのだ。⁽²⁹⁾

ここで「弁証法」という言葉が用いられているとしても、それはあくまでも「解決できない対立」を意味するものであり、止揚の可能性が認められるようなものではない。ただし「画家とモデル」という主題によって浮かび上がる問題はその点にあるのだけではなくて、ピカソの絵では、画家とモデルと画布の三種類の要素が描かれており、描くという行為そのものもまた描かれる対象と化す点にあるといわなければならない。そこに浮か上がるのはヴァレリー風の純粋な視線のドラマではない。ピカソの場合には、このドラマじたいが滑稽なものとして描かれていて、そこに道化的な次元がひらか

れるのだ。レリスの頭のなかにある「芸術家の肖像」は、静止像としてあるひとつのレベルにとどまるものではなく、描くという行為が続く限り、つねに台座から——グロテスクな下方に向って——引き下ろされ、滑稽なものとして描き直されるのである。このプロセスにおいて完成はありえず、レリスの自伝的探求は、つねに *work in progress* という状態におかれることを余儀なくされる。『成熟の年齢』においても、このような表現行為の運命を意識した部分がないわけではないが、本当の意味でこの過程そのものを舞台に乗せるに到ったのは『ゲームの規則』の連作だといえよう。とくにその第三巻は書き手自身の自殺未遂行為をあいだに挟んで悲劇と喜劇が一体となった状態を狂おしいまでに追い求めようとする。

ベラスケスの有名な絵をレフエランスとしてなされるピカソの仕事に触れながら、レリスは描く主体、描かれる対象、描かれた光景を見つめる者の三者が織り成す無限のイリュージョンの生成に思いを馳せる。

「メニナーナス」の左手の部分にあって、正面向きの姿でこの絵に登場し、王女が付き添いの人々と一緒にいる広間で国王夫妻の肖像を描いている人物たるベラスケスを見ると、人々が見るのはもはやベラスケスではなく、ベラスケスによって描かれた人物であり、とくに正確な言い方をするならば、一六五六年、フェリーペ四世とその王妃を描きつつある自分を描くために、

ベラスケスが実際に、あるいは想像のなかで自分を眺めてみたとき、ベラスケスとなった人物である。この人物の視線は、われわれのほうに向けられている。王と王妃は、この絵の論理からして、絵を見る者の位置を占めているはずだからである。⁽³⁰⁾

そこに果てしない鏡の戯れが始まる。

反映、そして反映の反映の精妙な仕組み、それをもって画中に描かれた鏡——われわれの像であってもよさそうなもののに、国王と王妃の像が映っているあの鏡——が、果てしない戯れにわれわれを誘い込むかのように見える。それはあたかも、パレットと画筆を手にした姿で描かれている画中のベラスケスが、私たちの存在を、間接的な手段を用いて画中に導き入れるためではなく、まるで網や罟の役割を果させるために、そこに鏡をおいた⁽³¹⁾というかようだ。

『成熟の年齢』における「無限」と題されたあの有名な断章をここで思い出してもよいだろう。そこではココア缶の表にオランダ娘の姿が描かれていて、これをよく見ると、娘はココア缶を手にしていて、描かれたココア缶にもまた小さくこのオランダ娘の姿が描かれていて、これが無限に繰り返される光景が喚起されてはいなかったか。幼年期の記憶として語られるこの挿話は、鏡と向き合うナルシ

スの美しい姿のうちではなく、「反映の反映の精妙な仕組み」、すなわちイリュージョンの魅惑のうちに芸術の本質を見定めようとするレリスの視線をすでにしめすものだったといえることができる。

オレンジをもつ少女、オレンジをもつ男

最後に、本稿の冒頭に掲げた『角笛と叫び』の一節で語られる架空の絵「オレンジをもつ少女」に立ち戻ること(32)しよう。この画題には、若き日のレリスが知った一枚の絵の記憶が投影されているのではないかと思われる。すなわちアンドレ・マッソンには「オレンジをもつ男」(グルノーブル美術館蔵)と題された油彩画が存在するの



アンドレ・マッソン「オレンジをもつ男」

である。一九二三年の夏に描かれ、同年十月二日にシモン画廊に持ち込まれたとされるものだ。カーンワイラー宛のマッソンの手紙をもとに推測するならば、レリスと一緒にプレスタン・レグレイヴで休暇を過ごした際に描かれたものだと思う(33)。

キャサリン・ランチナーによれば、この絵は一九二三年から翌年にかけて描かれた一連の自画像の最初を飾るものである(34)。たしかに、この時期のマッソンは、正面から人物を捉える半身像を繰り返し描いている。その例のひとつ「テーブルにつく男」はレリスの肖像とされるものであり、ほかにもおそらくプロメ街のアトリエに集まる若き詩人たちをモデルとして、複数の人物を描き出す「食事」のような作品もある。単なる人物像という以上にナイフやカードや石榴など繰り返し描かれる付属物もまた多かれ少なかれ共通していて、自画像あるいは肖像画といっても人物の特徴を克明に描き出そうとするものではまったくない。二十世紀を「肖像画の消滅」の時代と見るビエール・フランカステルは「画家が彼の想像力の思いのままの形象の領域に他の図像とならべ、人物像を表現しても、肖像画を描いているのではない」という(35)が、このような視点からするならば、マッソンの絵は自画像でも肖像画でもありえない。

レリスは「肖像画」と題する文章で、これらの絵に言及している。マッソンは親しい友人たちをモデルとして描くのを好んだが、それはいわゆる伝統的な肖像画とは違った何かであり、マッソンは単に描写を試みるのではなく、個々の事物の特異性に注目し、そこか

ら普遍的なものに触れようとするのだとレリスは言う。その場合に、肖像画がとくに魅惑的なジャンルとなるのは、「絵画的創意」と「人物の類似を捉えるために必要な分析的メカニズム」が完全に一致しなければならぬからだとも言われている。⁽³⁶⁾さらに、マッソンの肖像画は「類推的」手法によって描かれるものであり、これは「人物とその属性を示す観念上もしくは物質的な事物の相互的浸透作用」を捉えようとするものだと言われるのである。

類推的肖像であるのかそうでないのか、架空の肖像であるのか体験にもとづく肖像であるのかは別にして、こうした肖像すべては、これらを油彩で描くかデッサンをなした者のうちに、画布もしくは紙の上にありありとした存在を傷が疼くような強さをもって浮かび上がらせようとする欲望があることを証言するものである。その存在の固有の運命のもっとも深い部分にまで視線が届いており、その運命とは、ボードレールが理解する意味における「灯台」の運命、もしくはみずから用いる道具およびみずから作り出す生産物と見分けがつかなくなったありきたりの人間の運命なのである。

マッソンがこの地点に立ち到ったとき——「羽毛Ⅱ男」と同時期のタブローである「オレンジをもった男」は、両者ともに単なる肖像画にとどまるものではないのだが、後者においてただ一度だけ、みずからモデルの役割に推し進めたことがあった

——、つまりマッソンが、すでに彼の仕事の大きな展開をみるなかで、自画像を描くに到ったとき、彼にとってはタブローもしくはデッサンに変えることが問われていた表面が自分自身の意識に差し出された一個の鏡以外の何ものでもなく、さらに強烈な意識にまさにたどりつくに必要な操作がそこに映し出されているのを眺めるかのようにして、まずは芸術家の形而上学的役割に彼は表現を与えようと考えたのだった。⁽³⁷⁾

マッソンの仕事にみずからの文章行為の本質的ありようを投影する者の姿がここに浮かび上がる。「角笛と叫び」を支配するトーンはほとんど遺言を思わせるものである。「オレンジをもつ少女」をめぐる記述は何気ないものに見えるが、レリスは、ほぼ六十五年に及ぶ時間をさかのぼり、マッソンと最初に出会った頃の記憶に立ち戻り、画家の仕事から受け取ったものをもう一度たしかめなおしているようにも見える。「オレンジをもつ男」を始めとして、この時期のマッソンの絵に描き出される人物をとりまく、もしくはそこに重なり合うようにして配置される事物の数々、たとえばランプ・カード、ナイフ、帯のように半ば巻かれた紙片、ざくろ、切り口部分が見える半円形のパン、手先の部分、ボトル、球状のもの、三角形状のもの、骰子、骰子筒、ドミノ……。そのうちの大部分のものは画家のアトリエにおかれた日常的事物であったにちがいない。プロメ街のアトリエをその場とする若き芸術家たちの交流のなかで、マッソン

への献辞をもつ「手の砂漠」が書かれ、画家との共作になる「シモン・ラクル」(一九二五年)がシモン画廊より出版される。「オレンジをもつ男」はその出発点を見つめる証人でもあるのだ。

注

- (1) Michel Leiris & Jean Paulhan, *Correspondance 1926-1962*, Editions Claire Paulhan, 2000, pp. 69-71.
- (2) 拙稿「ホロフェルネスの頭」(早稲田大学大学院文学研究科紀要)第四三輯・第二分冊、一九九八年)では「ドキュマン」誌にはクラナッハの図版が掲載されていないとしている。うっかり見落としていたことになり、訂正が必要なわけだが、弁解にはならぬとしても、それほどに気がつきにくいあたりで掲載されているという言い方もできる。
- (3) 「ルクレティア、ユディット、ホロフェルネス」なるタイトルのもとに、一九三〇年に書かれた草稿が「成熟の年齢」の出发点をなしているところ。Cf. Catherine Mauban, *L'Age d'homme de Michel Leiris*, Gallimard, Foliothèque, 1997.
- (4) Jean Jamin, «Quand le sacré devint gauche», *L'Esprit des vents*, nos 3-4, p. 113.
- (5) この主題をめぐるピカンの仕事については、末水照和「ピカンの道化師たち」(小沢書店、一九八四年)が参考になる。
- (6) レリスのピカン論ではもちろんこの主題に関する言及が繰り返しなされている。
- (7) Michel Leiris, *L'Age d'homme*, Gallimard, 1946, p. 83.
- (8) Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en salimbanque*, Albert Skira, 1970, pp. 9-10
- (9) Michel Leiris, *Un Génie sans piédestal*, Fourbis, 1992, pp. 55-56.
- (10) 原文では «...ramassa ses femmes, l'une dans la sciure des pistes, l'autre

presque sur le trottoir, et dans le désert». Cf. *L'Age d'homme*, p. 86.

- (11) Michel Leiris, *Un Génie sans piédestal*, pp. 57-58.
- (12) *Ibid.*, p. 46.
- (13) 以下で引かれている opera buffa にしても *dramma giocoso* にしても、場合によっては単にオペラの性格をしめす類型的表現とみなしうるものだが、レリスはそこに文字通りの言葉の意味を見ようとしている。ちなみにモーツァルト・タ・ボントの三部作にあつて「フィガロの結婚」は前者に属し、「ドン・ジョヴァンニ」と「コジ・ファン・トゥット」は後者に属す。「ゲームの規則」第三巻では「ドン・ジョヴァンニ」が *dramma giocoso* と呼ばれているのもゆえなことではないと言われており、それに先立って、「自分の場合には、だいたい前から、いかなる次元にあつても、偉大なものとは、少なくとも道化じみた滑稽のタッチを必ずもつものだと考えるようになってくる」とする一節がある。Cf. Michel Leiris, *Fibriblles*, Gallimard, 1966, p. 16.
- (14) Michel Leiris, *Langage langage*, Gallimard, 1985, p. 76 et p. 147. このように同じ言葉が二度ほど引用されているが、意味が微妙に異なる訳語がそれぞれにふりわけられている。
- (15) 拙稿「演劇と憑依——ミシェル・レリスにおける詩学と民族誌」(鈴木雅雄・真島一郎編「文化解体の想像力」人文書院、二〇〇〇年)。
- (16) Michel Leiris, *L'Age d'homme*, p. 97.
- (17) Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, Gallimard, 1992, p. 281.
- (18) Jean Jamin, «Présentation» in Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, pp. 14-15.
- (19) Michel Leiris, *L'Age d'homme*, Gallimard, p. 107. なおこの一節に関しては「ルクレティアとユディット」と「成熟の年齢」のあいだに *comparant* の一語を *rapprochant* に書き換える微細な修正が認められる。
- (20) アンドレ・マンソンには「レリスにまつてのシュオッフの重要性を語る証言がある」。Cf. Andre Masson, *Le rebelle du surréalisme. Ecrits*,

Hermann, 1976, p. 79.

- (21) レリス夫妻は結婚当初ブローニュ・ビヤンクルのカーンワイラー夫妻宅に同居していた。この家で日曜ごとにひらかれていた画家・詩人たちの集まりについては、ビエール・アスリースによるカーンワイラーの伝記に詳しい記述がある。Cf. Pierre Assouline, *L'homme de l'art. D. H. Kahnweiler 1884-1979*, Baland, 1988 (天野恒雄訳『ダニエル・カーンワイラー伝』みすず書房)。

- (22) Michel Leiris, *Un Génie sans piédestal*, p. 65.

- (23) Cf. Michel Leiris, «La ligne sans bride», in *André Masson. Massacres et autres dessins*, Hermann, 1971.

- (24) Marie-Laure Bernadac, «Présentation», in Michel Leiris, *Un Génie sans piédestal*, p. 13.

- (25) Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, pp. 288-289.

- (26) Michel Leiris, *L'âge d'homme*, Gallimard, 1946, p. 26. なお「日記」にはこの部分の異稿に相当する記述が認められるが、その書き出しは「わたしは三十二歳、やがて三十三歳になろうとしている」となっている。問題のテキストが『ムジュール』誌に掲載されたのは一九三六年七月であり、レリスは三十五歳になっているが、とくに年齢の部分を書き換える必要を感じなかったというのか。現実にはレリスが三十四歳になるのは、一九三五年四月末である。

- (27) Michel Beaupour, *Miroirs d'encre*, Seuil, 1980.

- (28) *Ibid.*, p. 314.

- (29) Michel Leiris, *Un Génie sans piédestal*, p. 79.

- (30) *Ibid.*, pp. 71-72.

- (31) *Ibid.*, pp. 72-73.

- (32) Michel Leiris, *A cor et à cri*, Gallimard, 1988, p. 118.

- (33) Cf. André Masson, *Les Années surréalistes. Correspondance 1916-1942*, Édition établie et présentée par Françoise Levailant, La

Manufacture, 1990, p. 46.

- (34) Carolyn Lanchner, «André Masson : Origine et développement», in *André Masson*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1977, p. 96.

- (35) Galienne & Pierre Francastel, *Le portrait, 50 siècles d'humanisme en peinture*, Hachette, 1969 (邦訳『フランカステル／天羽均訳『人物画論』白水社、一九八七年、二二七ページ)

- (36) M. Leiris & G. Limbour, *André Masson and his Universe*, Editions des Trois Collines, Genève-Paris, Horizon London, 1947, pp. 195-196. これは紙数の面からも詳述する余裕はないが、このような主張はマルセル・シュ OPP が「架空の伝記」序文において繰り広げた特異性の追求こそ芸術の目的だとする主張と重なり合う。ヴァレリーの「レオナルド・ダヴィンチ方法序説」はシュ OPP に捧げられており、同書の内容からすると、逆に特異性ではなく、芸術家の普遍的な純粋モデルを提示しようとする意図を含んでいるように思われる点が興味深い。

- (37) *Ibid.*, p. 197.

- (38) キャロリン・ランチャーは、「マッソンの絵に繰り返し描かれる事物が『手の砂漠』にも同じように描かれているとしている。Cf. Carolyn Lanchner, *Ibid.*, pp. 96-97.